
Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique

Matteo Lafranconi

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4280>

DOI : 10.4000/perspective.4280

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 479-483

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Matteo Lafranconi, « Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4280>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Le Réalisme socialiste. Pour une histoire de l'art en Union soviétique

Matteo Lafranconi

RÉFÉRENCE

Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 1998. 506 p., 544 ill. couleur. ISBN : 0-300-06844-1 ; 75 €

L'idéalisme soviétique. Peinture et cinéma 1925-1939, Ekaterina Degot éd. (cat. exp., Liège, Musée de l'art wallon, 2005-2006), Bruxelles/Moscou, 2005. ISBN : 90 6153 612 X ; 41,20 €

Vladimir D. Solov'ëv éd, *Russkie khudožniki, XVIII-XX vekov. Tret'e izdanie, dopolnennoe i ispravlennoe, Spravočnik*, Moscou, Expert-club, 2005. 1024 p., 11 ill. n. et b., 16 planches couleur et reproduction systématique des signatures. ISBN : 5-98881-004-7

- 1 Si l'on considère les vingt années écoulées depuis le début de la *glasnost* de Gorbatchev, la sympathie du public occidental pour les formules de base de l'iconographie soviétique est si spontanée qu'elle fait désormais partie des réflexes en usage du code de la communication globale. Néanmoins, la recherche historique et artistique a rarement su éviter – au moyen d'analyses et de synthèses rigoureuses – la vulgarisation du phénomène, récupérée par une industrie culturelle souvent capricieuse et simplificatrice. La prolifération de publications, de congrès, d'expositions importantes ou encore de petits recueils n'a pourtant pas amélioré les connaissances sur le sujet et s'est limitée à divulguer des modèles d'interprétation usés ou à s'aventurer, par une série d'analyses historiques, dans un révisionnisme créatif dangereux tant il est extrait de son contexte. Cette façon d'affronter le sujet s'est faite en dépit de l'extraordinaire fertilité du terrain d'étude qui s'ouvrait après plusieurs dizaines d'années de restriction d'accès aux sources.
- 2 Il est sans doute vrai qu'à l'idiosyncrasie de l'histoire de la critique occidentale envers la culture figurative soviétique – que l'on peut attribuer en partie au préjugé idéologique anticommuniste – s'est ajoutée, dès les années 1990, l'indulgence inédite du

goût occidental pour les principaux stéréotypes figuratifs du Réalisme socialiste nourris de ce que l'on appelle aujourd'hui le *glamour stalinien*. Cependant, des indicateurs importants de l'analyse historique et critique, et notamment le refus persistant de considérer le Réalisme socialiste comme un phénomène artistique à part entière, plutôt que comme le résultat presque mécanique de circonstances politiques et de pressions idéologiques, nient l'existence d'une véritable solution de continuité dans la littérature critique occidentale qui suivit la chute de l'URSS. Pour être plus précis, on pourrait dire que derrière ce dédain agit encore aujourd'hui une sorte de préjugé de la modernité qui considère que l'art contemporain s'élève au rang d'art « vrai » et « important » seulement là où se manifestent des caractéristiques étroitement liées aux stéréotypes de la modernité – l'originalité, l'anti-conformisme, la transgression –, critères inadaptés au Réalisme socialiste. L'esthétique formelle de ce mouvement n'a pas séduit directement : au mieux, il a été considéré comme l'illustration de catégories historiques, politiques et sociales à l'intérieur de tendances *revival* discutables, ou encore rapproché de l'univers du kitsch.

- 3 Ce sont ces arguments courageux qui constituent l'essentiel du préambule de *Socialism Realist Painting*, monographie de Bown qui, malgré une approche exclusivement tournée vers la peinture, s'engage dans une analyse historique colossale examinée depuis ses prémisses prérévolutionnaires jusqu'à son terme post-communiste et dégagée des encombrants lieux communs idéologiques qui l'entourent, des comparaisons horizontales et transnationales, des simplifications monolithiques et intemporelles¹.
- 4 L'auteur fait même remonter au premier livre consacré à une analyse des événements artistiques russes immédiatement après la révolution bolchevique² l'avènement d'une critique qui dura tout au long de l'existence de l'Union soviétique et jusqu'à nos jours, critique selon laquelle l'avant-garde russe et sa joyeuse farandole en « isme » (Rayonnisme, Suprématisme, Constructivisme) est le seul apport russo-soviétique véritable à l'histoire de l'art du xx^e siècle. Aussi justifiée que soit l'association entre les avant-gardes russes et européennes et raisonnable la position de pivot reconnue aux courants abstraits et futuristes dans le contexte international, le refus d'intégrer ce mouvement aux phénomènes artistiques significatifs du xx^e siècle et d'exclure ainsi l'histoire de l'URSS à partir de 1922 a engendré l'une des déformations les plus coupables de l'histoire de l'art contemporain. À partir de cette date en effet, le programme de l'art soviétique officiel se déplace vers la figuration et ce n'est que vers 1932 qu'il est baptisé « Réalisme socialiste ». Il s'agit en fait de l'un des mouvements artistiques les plus extraordinaires du xx^e siècle, capable de donner au modèle réaliste une ampleur qu'il n'atteint nulle part ailleurs en engageant pour plusieurs décennies dans un territoire multiethnique le talent de milliers d'artistes. La façon dont Bown organise et structure cette longue histoire aboutit à un résultat qui apparaît désormais définitif. Quelles sont les subdivisions historiques et stylistiques mises au jour ? Bown fixe l'avènement de cette histoire fascinante juste avant la révolution bolchevique en démontrant que la trace de cette vocation révolutionnaire du réalisme russe peut être retrouvée chez de nombreuses personnalités appartenant au groupe des Peredvižniki ou Itinérants (Repin tout d'abord, mais aussi Jarošenko et Arkhipov), pour s'associer ensuite définitivement aux propositions philosophiques des marxistes russes des années 1910 et particulièrement à celles de Lunačarskij. La période allant de la révolution bolchevique aux décrets de radicalisation collective de 1932 représente l'enfance du réalisme socialiste et coïncide avec les années de conflit critique et

idéologique du monde soviétique. On y associe les présences résiduelles de courants plus modernes du réalisme du XIX^e siècle issus du groupe Mir iskkustva et en particulier de personnalités telles que Boris Kustodiev, les conversions à la nouvelle pensée de la part des représentants de l'avant-garde russe de la deuxième décennie du siècle comme Kuzma Petrov-Vodkin, ou encore les propositions radicales et extrémistes des plus jeunes, comme Aleksandr Deineka et Jurij Pimenov. Quant à la phase « apaisée » du Réalisme socialiste (1932-1941) comprise comme le terme de cette période de conflit, elle aboutit à la formulation d'une théorie partagée qui permet de définir des modèles formels capables de fournir au mouvement une identité fortement caractérisée qui pourra être divulguée et reconduite ensuite à sa formulation d'origine. La période comprise entre le début de la Seconde Guerre mondiale en Russie et la victoire de 1945, phase dominée par un élan épique sans précédent particulièrement unificateur pour la production artistique dans son ensemble, constitue un moment historique à part entière. Au terme du conflit, ce seront au contraire la fin du climat de tension et la mise en place progressive d'une méthode académique du réalisme socialiste qui caractériseront l'après-guerre de l'époque stalinienne (1945-1953). Il est étonnant de noter comment l'époque du dégel de Khrouchtchev (1953-1964), ignorée par la critique occidentale, a pourtant coïncidé avec la période de production de chefs-d'œuvre la plus importante (les portraits de Mark Klionskij, les paysages asiatiques d'Evsei Moiseenko, les instants de vie urbaine d'Anatoli Levitin, les sagas ouvrières de Viktor Popkov), mais les décennies qui suivirent (1964-1991) ne manquent pas de surprendre non plus. Elles correspondent au déclin du Réalisme socialiste qui va de pair avec l'implosion de l'empire communiste, mais aussi au déploiement de talents impressionnants, en premier lieu celui de Geli Koržev, ou de Dmitri Žilinskij et Yuri Kugač.

- 5 *L'idéalisme soviétique*, catalogue de la récente exposition qui s'est tenue à Liège et événement majeur d'« Europalia. Russie 2005 », possède quant à lui des objectifs plus restrictifs, mais sa construction critique est des plus rigoureuses. L'exposition conçue par Ekaterina Degot (née à Moscou en 1958) réunit la production picturale des années 1925-1939 en URSS, c'est-à-dire la partie la plus connue qui fait référence à l'histoire artistique soviétique en y associant, bien que de façon marginale, le cinéma. L'exposition et son catalogue sont importants pour trois raisons au moins. La première est d'avoir puisé de nombreuses œuvres dans les collections du ROSIZO – Centre national des musées et expositions de Moscou (cette collection importante et trop peu connue, dédiée à l'art du Réalisme socialiste, est née de la volonté d'intercepter les meilleures propositions du marché artistique pour en faire un usage public). La seconde raison concerne la principale proposition critique de l'exposition : un rétablissement de la position du Réalisme socialiste des années trente au sein des phénomènes de la modernité. Cette idée est partiellement présente chez Bown qui, en examinant toute l'histoire de l'art soviétique et pas seulement sa phase « progressiste », revendiquait le droit à la citoyenneté dans la contemporanéité des éléments « anti-modernes » du Réalisme socialiste. Dans l'essai rédigé pour le catalogue (p. 10-19), Degot refuse avec force, et en ce cas avec raison, l'usage récurrent, dans des travaux peu rigoureux, de légitimer l'art figuratif soviétique en en forçant le rapprochement avec les « retours à l'ordre » des années trente en Europe, une aberration méthodologique de plus qui, voulant emprunter un raccourci, soumet l'histoire de l'art aux convenances de l'histoire du goût et de son commerce. En s'arrêtant sur une période limitée et univoque, Degot parvient en revanche à restituer l'évidence iconique dans ses transparences philologiques, l'identification originaire entre réalisme et modernité et,

à l'opposé, celle existant entre formalisme et réaction. Le troisième mérite de l'exposition que nous voulons souligner ici réside dans l'efficacité de sa présentation fondée sur des catégories-clés clairement distinctes de l'iconographie à caractère social en général et si efficaces qu'elles permettent au spectateur de comprendre la complexité historique sans qu'elle soit trahie ou simplifiée à outrance. Leur importance mérite qu'on les mentionne ici : l'exaltation progressiste, le dynamisme d'une métropole, la modernité sportive, la maîtrise des ciels, l'armée amie et protectrice du peuple (« L'élan ») ; l'exaltation du leader à travers la reprise en termes contemporains du modèle classique de l'*allocutio* (« Le tribun ») ; le thème de la classe ouvrière comme catégorie-clé de la figuration soviétique (« Le travail ») ; la mise en place de rituels urbains collectifs (« La parade ») ; l'avant-garde sociale représentée par l'émancipation féminine à travers la participation directe et paritaire aux processus de production et aux rites collectifs (« La femme nouvelle ») ; l'importance de la culture écrite pour l'émancipation des masses (« L'image-texte ») ; la *kalokagathia* de la confrontation dialectique à l'intérieur de la société collectivisée (« Le débat »).

- 6 Parallèlement à la fresque historique grandiose de Bown, à ses immenses mérites scientifiques et à la clarté critique de l'exposition de Liège, il faut rendre compte d'un aspect ultérieur et différent des avancées de la recherche sur le thème de l'histoire de l'art soviétique concernant cette fois les instruments de la recherche, nœud crucial si l'on considère l'internationalisation des études russes. Il convient en effet de signaler les progrès qui avantagent actuellement la recherche en matière de répertoires. Si Bown s'est à nouveau attribué le mérite d'avoir réalisé un répertoire biographique des artistes russes et soviétiques du *xx^e* siècle en 1998, désormais indispensable avec ses 13 000 artistes et ses 250 illustrations³, les chercheurs disposent aujourd'hui du *Spravočnik Russkie Khudožniki XVIII-XX vekov* (*Catalogue des artistes russes du *xviii^e* au *xx^e* siècle*). Cet ouvrage fondamental est un répertoire actualisé de traces biographiques essentielles sur tous les artistes russes (et soviétiques) nommés dans les sources, les documents, les inventaires et les répertoires. Le premier intérêt de cet instrument de consultation est qu'il englobe trois siècles d'art russe. La possibilité de pouvoir suivre ainsi les continuités et les ruptures des processus d'éducation et de formation des artistes avant, pendant et après l'époque soviétique est extraordinaire. En effet, l'enracinement institutionnel, plus fort et bien plus lié à l'histoire que dans n'importe quel autre pays, est d'une stabilité dont la compréhension devient essentielle pour celui qui, s'approchant de cette matière, risquerait de ne pas percevoir ses dettes envers l'histoire nationale. Dans le *Spravočnik*, la brève histoire de l'Académie impériale d'art de Saint-Petersbourg depuis sa fondation jusqu'au changement soviétique est accompagnée d'une annexe fournissant la liste des nombreuses associations, corporations et institutions avec lesquelles l'art soviétique s'est développé dans son processus de société collectivisée ; une telle liste représente un vade-mecum indispensable à l'orientation du chercheur étranger dans le labyrinthe des sigles et acronymes.
- 7 Bien qu'apparaissant dans le contexte d'études imprécises et d'initiatives impropres, les publications mentionnées constituent, à divers titres, une grille de référence sûre pour qui souhaite poursuivre sa recherche sur l'histoire de l'art en Union soviétique, et contiennent en filigrane les questions que devront affronter les nouvelles recherches. Parmi elles, nous pouvons mentionner en particulier les suivantes : l'établissement d'un catalogue des collections des musées de province russes et des républiques ex-

soviétiques dont le volume dépasserait sans aucun doute celui de la collection *Sokrovišč a russkogo iskusstva* (*Trésors de l'art russe*)⁴, la poursuite des monographies d'artistes comme celles d'Aleksandr Deineka (1899-1969) et de Nicolai Fešin (1881-1955) pour la période suivant de près la révolution bolchevique, celle d'Arkadi Plastov (1893-1972) pour la période stalinienne ou de Geli Koržev (1925) pour les années Khrouchtchev et Brejnev⁵.

NOTES

1. Voir Igor' Golomštok, *Totalitarian Art*, 1990 et *Art and Power*, Londres, 1996.
 2. Konstantin Urmanski, *Neue Kunst in Russland, 1914-1919*, Potsdam/Munich, 1920.
 3. Matthew Cullerne BOWN, *Dictionary of 20th Century Russian and Soviet Painters*, Londres, 1998.
 4. Collection publiée grâce au *Federalnaja programma knigoizdanija Rossii*.
 5. J'utilise la translittération scientifique en usage de l'alphabet cyrillique. Les noms des personnages historiques – Gorbatchev, Khrouchtchev et Brejnev – sont en revanche transcrits en français ce qui me paraît acceptable dans la mesure où leur usage est établi.
-

INDEX

Index géographique : URSS

Keywords : Soviet iconography, communication, globalization, popularization, socialist realism, modernity, soviet art history

Mots-clés : iconographie soviétique, communication, globalisation, vulgarisation, réalisme socialiste, modernité, histoire de l'art soviétique

Index chronologique : 1900

AUTEURS

MATTEO LAFRANCONI

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome